

Reproduire le temps de l'attente chez Michèle Desbordes

M. CARME FIGUEROLA
Universitat de Lleida

Accéder au cœur de l'écriture de Michèle Desbordes signifie chercher à comprendre son rapport au temps. Question cruciale, la romancière entame sans cesse cette méditation non pas dans le but d'en résoudre les clés mais au moins d'en comprendre les ressorts pour mieux vivre.

Un simple parcours de son œuvre, entreprise tardivement¹ et coupée par la maladie incurable qui l'amène à la mort en 2006, permet de saisir l'importance de sa réflexion sur la temporalité, ne serait-ce que par son omniprésence : *L'Habituée* présente trois faces d'une même femme, toutes les trois en lutte contre l'anéantissement, en proie au temps figé qu'elles peuvent à peine contourner ; *La Demande* –volume le plus renommé de l'auteur– dépeint une histoire émouvante où le personnage central, cet *alter ego* de Léonard de Vinci, perce le secret de la vie grâce à sa servante Tassine qui n'a autre appât à lui offrir, même après sa mort, que celui de son temps. Le poids de cet élément dans le récit reste si prenant que Jean-Baptiste Harang, à l'instar de bien d'autres critiques, synthétise son impression dans les termes suivants : « L'écriture de Michèle Desbordes est du temps à l'état pur, à l'état natif, comme on le dit de l'or, et des gens qui sont nés, bien nés ou mal nés, don la valeur sait atteindre le nombre des années, du temps subi, assumé en attendant la mort » (1999 : 30). *La Robe bleue*, tout comme *Un été de Glycine*, choisissent de focaliser leur regard sur la vie de deux êtres connus, Camille Claudel et William Faulkner respectivement. Desbordes rend leur portrait malheureux en partie grâce à la pesanteur de ce temps qui s'écoule, qui les travaille dans ses entrailles et qui finit par les écraser.

Si les œuvres de fiction mettent en avance le labeur acharné de l'écrivaine pour rendre la densité temporelle, il n'en va pas moins de ses autres récits à facture plutôt autobiographique qui, avec la distance imposée par la voix littéraire,

¹ Michèle Desbordes commence à publier en 1996 et fournit une dizaine de titres.

comblent le silence autour de la vie de Desbordes, peu adonnée à s'exposer au public: sans être un livre de souvenirs, *L'emprise* convoque sa mémoire pour reconstituer le passé, pour étayer la thèse que le présent n'est pas si lointain de tout ce qui l'a précédé. Quant à son livre posthume, *Les Petites Terres*, la narratrice consacre ses efforts à retracer les contours d'un sentiment amoureux qui persiste encore après la rupture ou même après la séparation irréparable qu'entraîne la mort. Le tout avec les conséquences que cette démarche entraîne et qui sont évoquées par le texte de manière explicite : « Il fallait trouver les mots, il fallait dire ce temps qui passait, qui rompait, meurtrissait, juste quelques mois, un été, un automne » (2008 : 95). La question dernière posée par la romancière, le « Qu'aurons-nous donc été et pour qui ? » (2008 : 120) tisse le canevas de ce dernier ouvrage à la fois qu'il traduit l'inquiétude existentielle subissant le temps dans une nostalgie profonde.

A l'évidence l'art de Desbordes se heurtait au défi de rendre compte de cette conception vitale : il fallait non seulement créer des personnages qui syntoniseraient avec ses principes, mais aussi les faire s'exprimer. L'admiration de l'auteure pour Faulkner joue un grand rôle à ce propos, tel que le reconnaît elle-même dans son entretien avec Jacques Le Scanff (Masson, 2001 : 29). Elle parvient ainsi à des phrases longues d'une cadence lente, voire stagnante, voulant rendre compte de ce temps dont la lourdeur mortifie les êtres. Un temps qui, de manière paradoxale, ne cesse pas de passer alors qu'on le sent immobile. Malgré la simplicité des termes utilisés, son écriture dépouillée réclame une attention constante de la part du lecteur et faillit rester volontairement obscure pour suggérer la profondeur des effets de la temporalité. Desbordes s'éloigne ici de la conception héraclitéenne, tout comme de l'idée bergsonienne concevant la durée comme des points successifs suspendus entre des néants. En revanche sa position se rapproche de celle que Bachelard définit dans *L'intuition de l'instant* qui tient à concilier deux concepts d'emblée antagoniques : répétition et commencement (1992: 79). Desbordes semble estimer insuffisante la distribution traditionnelle « passé-présent et avenir » puisque chez elle le passé se crée et se récrée sans cesse dans une relation indissociable et fatale pour mieux mettre en avance les blessures, les manies, enfin l'intimité des créatures.

Nous nous en tiendrons de préférence à un de ses ouvrages, *La Robe bleue*, susceptible de nous indiquer quels sont les moyens utilisés par l'écrivaine à ce sujet.

Publié par Desbordes en 2004, le récit dépeint le parcours vital de la célèbre sculptrice Camille Claudel en fixant une attention particulière sur ses trente dernières années passées dans un hôpital psychiatrique. Le résumé paraît simple

et pourtant il ne rend pas compte de l'épaisseur de sa portée. A en rester là, le projet s'ajouterait à cette série d'études réalisées dans les décennies passées se donnant comme objet d'approfondir sur les rapports publics et privés des Claudel. Loin de cette simplicité, le but de la romancière ne consiste pas à tracer un itinéraire biographique; déjà la formule conçue pour encadrer le volume témoigne de cette conception intégrale : le mot *roman* apparaît noté sous le titre en guise d'avertissement au lecteur. Par ce genre la volonté de l'auteure consiste à s'ancrer dans la fiction de façon à écarter les velléités biographiques ; de même Desbordes refuse de porter jugement sur l'attitude de la protagoniste ou celle de sa famille ; elle ne vise pas à nous révéler des faits, des épisodes ignorés car toute la matière présentée est connue d'emblée... Il n'est pas question non plus de dresser les composantes d'une chronologie ou encore moins de porter la méditation sur l'énigme philosophique du temps. Très au contraire, le mérite de l'écrivaine consiste à dresser un récit de famille, voire de clan, de destinées tragiques. Elle dépeint l'histoire de la surdité à l'autre, manifestée par une attente mortifère puisque l'avenir se réduit au néant. À cet égard nous serions tentés d'emprunter la formule que Jean Pouillon (1970 : 188) applique à Faulkner lorsqu'il qualifie ses œuvres de romans de la destinée et non pas de la durée. Car la mémoire à laquelle fait appel le récit sautille d'un épisode raconté à un autre en reproduisant ce paradoxe énoncé ci-dessus : les faits se présentent sans lien apparent comme si tout était recommencement alors qu'il s'agit toujours des mêmes épisodes –d'où la présence de la répétition. Malgré cette brisure du fil temporel Desbordes réussit à instaurer une progression dans le récit capable d'en harmoniser le sens et d'en fournir le tragique. Loin d'être un procédé exclusif de *La Robe bleue*, la technique revient dans l'ouvrage suivant *Un été de glycine*, dont le principe reste très proche : comme chez Claudel, pour le protagoniste actuel, Faulkner, la gloire et le désespoir, la nostalgie et la haine semblent aller de pair dans un portrait que Desbordes, toujours économe dans sa prose, dresse en faisant appel à un nombre restreint d'évènements. Réduction d'autant plus révélatrice que les épisodes semblent constituer un tout qui se situe dans l'a-temporalité et l'immanence².

Mais revenons à *La Robe bleue*. La mémoire de Camille Claudel se déchire entre ce qu'elle « sait » et ce dont elle se souvient. Ce décalage se manifeste depuis la constitution formelle du livre. Malgré l'insertion du terme *roman* sur la couverture, dans ses déclarations portant sur les aspects structurels de l'ouvrage elle fait appel

² « ...et tout commençait de l'histoire qu'on nous racontait, oui tout commençait, n'en finissait pas de commencer, comme ce dont on n'imagine plus la fin, car il semblait que ces choses-là, ces histoires d'Yoknapatawpha n'eussent pas de fin » (Desbordes, 2005 : 9).

au terme *fragment* dont le mérite consisterait à être « tout et partie » (Masson, 2001 : 39). À feuilleter le livre, on se rend aisément compte de la justesse du mot employé. À l'intérieur des chapitres qui le composent, le texte apparaît constamment séparé, morcelé par des blancs afin de créer l'impression évoquée par l'auteure : à la fois ces fragments modèlent des unités autonomes issues des replis de la mémoire sur soi, à la fois ils intègrent dans l'ensemble de ces trente années indissociables. Le procédé formel renforce l'impression que tout le long de sa vie cette vieille femme s'est sans cesse heurtée à la même affaire; l'époque, l'espace ont beau changer, l'attitude de Camille reste toujours identique ; elle devient l'axe sur lequel se greffent les différentes étapes de sa vie; les personnages restent alors suspendus dans une temporalité singulière, comme si pour eux le temps était toujours porteur de catastrophes.

La structure de l'œuvre renforce le traitement particulier accordé au temps : organisée en deux unités contrapuntiques, elle devient probante à cause d'une densité très différente entre elles. Si le premier chapitre regroupe cent trente et une pages, le deuxième en contient dix-huit. Si celui-là est parsemé d'événements fondamentaux à l'aide desquels on reconstruit la vie de Camille, celui-ci se concentre sur un épisode : la visite de Paul à Camille en 1936, la dernière promenade, celle qui satisfait le rêve, celle où elle peut enfin prendre la parole. Le premier est touffu parce que ses conséquences deviennent profondes, le deuxième est fugace car l'avenir pour Camille Claudel n'existe plus : sa vie avance mais avec des retours en arrière continus ; la dernière promenade de Camille avec son frère reste tout court la culmination d'un passé auquel elle n'ajoute pas de progrès. Le déséquilibre évident fait appel à cette démesure qui peuple l'univers intime de sa protagoniste. Car tout le long de l'œuvre elle est en proie à un mouvement pendulaire, à un va-et-vient constant dont les pôles sont marqués par des situations extrêmes. Le texte entraîne le lecteur dans une sorte de valse pareille à celle qui a tant de retentissement dans l'œuvre de l'artiste.

L'absence de points de repère, le bouleversement du fil temporel logique est déclaré depuis *l'incipit*. Les éléments fournis à ce but ébauchent un monde nébuleux sans des ancrages précis: le triple axe constitué par le temps, l'espace et les personnages apporte des détails vagues. Regardons de plus près : tels les grands récits de l'humanité, le roman débute par un cumul de temporelles : « C'était quand elle l'attendait, sans doute était-ce les jours où elle l'attendait, quand, ayant reçu la lettre, elle allait s'installer dehors pour l'attendre... » (Desbordes, 2004 : 13). Il accomplit ainsi la première règle de la narration d'après laquelle, nous suivons Charles Grivel (1973 : 98), le discours construit un seuil temporel susceptible de créer une impression d'authenticité. Pourtant, les données

restent tellement génériques que le lecteur peut uniquement déduire que cet état traîne depuis un certain temps. Quelques facteurs morphologiques et sémantiques concourent à ce but : l'imparfait des verbes, comme l'assure Jean Pouillon (1970 : 128), plutôt qu'un sens temporel a une portée spatiale car il n'implique pas une finitude de l'action mais il situe le lecteur en tant que spectateur. Le pluriel indéfini d'expressions telles que « les premières années » et enfin la confusion des segments du temps chronologique :

Guettant ce moment tandis que déjà elle pensait à ce qu'elle lui dirait, à tout le temps qu'elle ne l'avait pas vu, des mois, des saisons entières, l'été ou le printemps d'avant, et bien davantage encore quand des années passaient sans qu'il fît le voyage (Desbordes, 2004 : 13).

C'est justement la faible temporalisation, le début *in medias res* qui font progresser le récit car Desbordes semble parler un langage familier, celui de la mémoire.

Si le travail de la perspective temporelle articule la construction du récit, l'élaboration conceptuelle porte aussi son accent sur ce facteur. Dès lors, l'ensemble de caractéristiques relevées dans *l'incipit* concourent sans trêve à relever cet aspect : physiquement le temps semble annihilé par l'immanence de sa tenue car c'est la seule robe qu'elle portera le long des années. A cela se joint la seule possession du personnage qui acquiert une force symbolique. Camille Claudel a été dépouillée de tout sauf des carnets servant à compter le temps :

elle le [le carnet] feuilletait et cherchait les pages et les listes, énumérées les unes au-dessous des autres les dates et les saisons qu'elle avait pris l'habitude de noter, année après année ayant marqué là ce qu'il y avait à marquer de jours, d'événements ou de lettres qu'elle recevait [...] on la voyait prendre des notes, elle avait, disait-elle, besoin de marquer ce qu'il y avait à marquer du temps qui passait (Desbordes, 2004 : 14).

La seule activité à laquelle elle se voue consiste à décortiquer le temps, à remplir le vide laissé par une absence, celle du frère adoré. Desbordes semble de prime abord prendre la place à côté de Camille pour en dire ses raisons et déraison, en fait, elle ne cesse pas de reproduire une de ses plus intimes hantises, latentes dans toute son œuvre tel qu'elle l'admet dans *Les Petites Terres* : « Il fallait trouver les mots, il fallait dire ce temps qui passait, rompait, meurtrissait, juste quelques mois, un été, un automne » (2008 : 95).

Par cette singularité le début du récit donne la clé de ce qui va s'ensuivre et même s'il est vrai que le lecteur voit se développer l'existence de Camille, avec des étapes nettement différenciées, il n'est pas moins évident que le tout reste dominé

par ce premier stade devenu ainsi l'état naturel, l'essence du personnage. L'histoire racontée, avec ses ellisions, ses redites et ses actualisations semble synthétiser ainsi en une seule scène, celle d'une vieille fille dans le jardin d'hôpital à l'affût de la visite de son frère. Nous serions presque tentés d'affirmer que parce qu'il contribue à figer ce caractère, le roman devient image. Encore un rapport sous-jacent avec le temps puisque la photo, ne constitue-t-elle pas un moyen pour le fixer?

On connaît l'importance des documents photographiques pour l'écrivaine³ et en effet, pour le cas qui nous occupe il existe cette photo de Camille prise en 1929 qui a bien pu influencer Desbordes. A notre avis son retentissement au cœur de l'ouvrage reste identique à celui d'autres sources souvent citées : le journal de Paul, la correspondance entretenue par la jeune artiste, ses carnets, ses albums... Ces documents pris en témoignage fournissent des connotations de vraisemblance d'autant plus qu'ils permettent d'apporter des points de vue distincts à celui de la protagoniste sans pour autant se borner à la formule traditionnelle de l'omniscience. Ceci dit, il nous semble que parmi les voix des autres l'écriture de Desbordes transmet sa propre perspective sur le personnage de Camille Claudel. Une Camille Claudel assujettie, vaincue par une lutte qu'elle mène de toute son existence en guise de pauvre Prométhée.

Au-delà de l'introduction, le foisonnement et l'omniprésence des manifestations temporelles semble provoquer un paradoxe avec la rareté de données chronologiques. Le lecteur doit surmonter la rareté des ancrages : la datation des événements nécessaire pour authentifier le récit se produit de manière biaisée soit en faisant appel à des repères connus du lecteur, vg. le transfert à Montdevergues a lieu « avec la guerre qui commençait » (Desbordes, 2004 : 121), soit en ayant recours à ces notations temporelles issues du journal de Paul⁴. Pourtant, ces données précises n'abondent pas. En revanche, la profusion d'expressions générales telles que « dans le temps », « un bout de temps », « un de ces matins comme il y en a parfois lorsque le vent tombe ... » ébauche un monde où les limites imposées par le temps sont transcendées non pas par l'oubli mais par le besoin de comprendre comment elles ont été articulées. Camille n'a plus besoin de s'acharner aux précisions de sa mémoire puisqu'elles ont cessé d'être relevantes, si elles l'avaient jamais été. Elle ne peut plus lutter contre cette destinée qui,

³ A cet égard, elle avoue: « ...il y a à l'origine de chaque histoire que j'ai écrite une image. [...] Je ne commence pas un texte sans qu'il y ait cette image fondatrice » (Masson, 2001 : 37).

⁴ «... à Guarujá où il disait que le 25 juillet 1918 il se rendait en bateau, puis le 29 du même mois à Sao Paulo par la Serra, les brouillards et les fazendas, il parlait de la beauté du Brésil... » (Desbordes, 2004 : 66).

puisqu'elle a toujours existé, puisqu'elle l'a toujours voire guettée, a fini par l'attraper dans son vertige. Par ce moyen Desbordes recrée une posture qui évolue de la révolte à l'endurance, formule aussi chère à l'écriture faulknérienne (Liénard, 2006 : 368) : l'impuissance coléreuse de la jeunesse a cédé sa place à cette résistance comme seul moyen de survie.

De surcroît, le monologue intérieur qui nous implique dans les aléas de la mémoire empêche de suivre le fil logique du temps. Ce caractère imprime un sceau indéniable à la prose de Desbordes et fonde une très apparente impression de désordre. Certes, le récit passe en revue les épisodes essentiels de la vie de Camille : son enfance, l'apprentissage de la sculpture dans l'atelier de Rodin, sa liaison avec le maître, son époque créatrice, sa retraite paranoïaque et son long séjour à l'asile. Les étapes ne s'offrent toutefois pas au lecteur dans une suite logique, elles ne sont pas l'objet d'un rythme équilibré entre les différentes séquences. Elles prennent alors une dimension qui dépend moins de leur durée que de la trace qu'elles laissent sur le personnage central. Une demie page (58) suffit à dresser la liste des destinées géographiques que Paul Claudel pendant une trentaine d'années a visitées à cause de son poste dans la diplomatie, les changements de décor ne fondant qu'en une petite mesure l'éloignement vis-à-vis de sa sœur. Telle circonstance explique pourquoi l'optique de la narratrice souligne de manière beaucoup plus prolongée ce sentiment d'étrangeté subi par le frère à de différentes époques. Dans un procédé pareil, la récapitulation finale accorde une page pour redire la douleur, l'abandon subis par la protagoniste pendant les sept dernières années de son enfermement que la routine rend un bloc unique car, comme le remarque le texte, elles ne suscitent pas de prise de parole :

Elle ne fit durant les sept autres années qu'aller et venir de la fenêtre au fauteuil et du fauteuil à la fenêtre [...] De tout ce temps, elle n'eut pas à parler. Durant sept ans ils n'entendirent rien qu'elle dît, rien qui venant d'elle pût faire croire qu'elle éprouvait le besoin de parler moindrement (2004 : 153).

Dans d'autres occasions Camille a beau fouiller dans sa mémoire, elle reste incapable de mesurer l'étendue des faits, même des plus transcendants. Cette incapacité provoque soit des réductions –de l'été 1914 où a lieu son transfert à Montdevergues il n'en reste que le souvenir des deux journées occupées par son voyage–, soit des amplifications. Que l'on prenne comme exemple cette journée où les deux hommes viennent arrêter Camille et qui paraît décrite dans ces termes :

Elle ne savait ce que ça avait duré, combien de temps sa lettre à la main elle était restée là entre les deux hommes [...] et elle n'aurait su dire combien de

temps avait passé et si c'était le soir ou encore le matin, elle vît paraître dans le fond de son parc la grande maison grise... (2004 : 29).

Au point que ce jour-là qui revient plusieurs fois dans son esprit et qui, par les suites imposées, devrait avoir de si marquantes conséquences est dépouillé de toute spécificité : « Ce matin, ce jour-là qui arrivait comme les jours, les matins qu'on attend sans même savoir, et sans mots pour le dire... » (2004 : 24) et pèse comme une dalle sur la vie de la sculptrice. Entre un passé perdu et un futur improbable, le présent devient une impasse stérile qui rend le profil dramatique de l'histoire. L'impossibilité de dater, de situer dans le temps, devient une constante qui imbibe les étapes essentielles de la vie de Camille. Le lecteur devient par là observateur d'une série d'instantanés plus ou moins vastes. Par cette procédure, il peut se rapprocher du personnage principal : sa décodification des épisodes est parallèle à la seule activité menée à terme par cette femme âgée cherchant à comprendre les ressorts de son attente.

Les différents moments de l'histoire coexistent, se juxtaposent souvent avec peu d'indicateurs, surtout temporels, qui marquent la transition entre une période et une autre. Les jalons chronologiques sont alors fournis par l'empreinte que les faits ont laissée dans l'esprit des êtres. L'omniscience de l'écrivaine poursuit ici un effet cumulateur : comme chez les impressionnistes, les phases ponctuelles vécues par Camille s'amalgament et créent des effets totalisants dont la portée devient beaucoup plus marquante. La joie des premières journées à l'atelier se transforme en la haine qui colore la fin de sa liaison avec Rodin dans l'espace d'une ligne et pourtant, on sent que leur coexistence vise à montrer que « alors le temps passait, elle n'avait jamais su dire combien ce temps-là avait passé » (2004 : 39). C'est parce que les deux époques opposées font un tout que le récit à la troisième personne nous permet de nous attacher à leur observation sans besoin de les juger. Dans le royaume de la mémoire, un objet, un être, un endroit, un sentiment en appellent d'autres et on sautille sans qu'il existe d'ordre précis, sans qu'il soit même nécessaire de fixer l'événement à une date. A cet égard sont abondantes les hésitations du type « ce soir d'été 1901 ou 1902 » (110), au point que dans la dernière partie du livre les temps se mélangent. Deux aspects en portent témoignage : très symboliquement les notations deviennent illisibles et les photos ont perdu leurs couleurs ; d'autre part, l'esprit de Camille ne peut plus situer les époques dans leur moment historique :

Et parfois oubliant et mêlant les dates ou les pays d'où il venait, il lui semblait ne plus rien savoir de ce qui était marqué là – ou bien disait-elle était-ce l'encre du crayon qui s'était effacée et qu'elle peinait à déchiffrer, le violet pâle de la

mine qui peu à peu s'estompant, se dissolvant dans la lumière semblait à soi seul parler de choses enfuies... (2004 : 126).

La fusion acquiert une transcendance particulière parce que même les êtres les plus cher à Camille ne peuvent pas y échapper. Le frère et l'amant se confondent dans le générique « ces deux hommes-là » (2004 : 88) quand la femme ne parvient plus à se souvenir lequel des deux l'accompagnait dans ses randonnées jusqu'à la mer. Les rencontres avec Paul deviennent à la fin « Une seule et même visite qu'il lui aurait faite » (2004 : 129). Les dates, les destinations marquant sa provenance ne comptent plus, ce qui est fondamental est le fait qu'il est devenu un étranger pour elle. Tel résultat explique que Camille finisse par ne reconnaître en lui que l'artiste.

L'usure du temps instaure donc une progression: bien que le début du récit présente une femme meurtrie par l'angoisse de cet exil, le rappel des circonstances qui ont abouti à ce résultat provoque un état final de résignation qui peut être partagé par le lecteur car tous les deux ont fait le périple menant à cet anéantissement sans issue.

L'esclavage par rapport au temps, la pesanteur de l'attente s'érige en axe fondamental sur lequel se construit le personnage de Michèle Desbordes. S'il est évident, on l'a vu, pour son for intérieur, ce même principe reste valable pour le physique. Plusieurs procédures concourent à inscrire les ravages du temps sur son corps. Depuis la première description, sa tenue souligne la disparité entre l'autrefois et le présent. Non seulement les couleurs des étoffes ont perdu leur netteté, mais leur taille trop large dénonce un corps qui ne s'accorde plus avec leur forme : d'année en année le chapeau cache de plus en plus le visage, qui est en proie à la dissolution puisqu'il « semblait disparaître » (2004 : 14) et qui finit par succomber longtemps avant sa mort puisque certaines parties de son être sont déjà fautes de vie. Il n'est pas sans conséquence que le texte souligne l'état des mains, de cette partie qui a eu tant d'importance dans son parcours comme artiste et qui présente « le dos noué de veines bleuâtres et comme desséchées » (2004 : 82). Desbordes émacie l'individu tout comme la sculptrice le faisait avec la pierre. De plus on fait ressortir l'aspect statique du personnage en lui attachant des éléments qui persistent au-delà des années : à commencer par cette robe qui ne répond pas aux exigences des saisons parce qu'elle ne change plus. A ce trait se joint la présence presque constante d'une chaise. Il en est ainsi à l'asile mais, déjà à l'atelier de Rodin, Camille Claudel se distingue du reste des élèves parce qu'elle se tient « toujours sur la même petite chaise près des portes du fond » (2004 : 39).

Dans un sens figuré la vie de cette femme n'aurait consisté qu'à rester assise en attendant...

La romancière insiste sur le vieillissement soit en décortiquant les métamorphoses subies à la manière d'un taxidermiste soucieux des étapes par lesquelles traverse le corps :

Avec sur le visage cette pâleur de cire ou de vieil ivoire, cet éclat terne des peaux qui vieillissent et semblent gonflées, gorgées d'on ne sait quelle dernière et invisible sève, comme un parchemin fatigué tendu sur l'os et le muscle, ou encore des mains de vieille si longtemps plongées dans l'eau des lessives qu'on les en croirait imprégnées... (2004 : 20).

soit en faisant participer le lecteur à des changements progressifs à l'instar de sa boiterie, plus accentuée au fur et à mesure que la fin approche. La folie s'enracine aussi, bien que de manière indirecte, sur le facteur temporel : Camille a été délaissée par les siens au point que, d'après la narratrice, ni Paul ni le reste de sa famille n'ont su la comprendre avant qu'elle tombe dans l'abîme⁵.

La fille qui autrefois surveillait de près les variations météorologiques, qui s'entretenait à propos des tempêtes, du vent typiques à Villeneuve, est réduite dans sa dernière étape à être exclusivement centrée sur le temps : « oui quelques autres années, encore plus longues, encore plus lentes, et le temps elle pourrait plus que jamais en parler » (2004 : 122).

L'élaboration thématique du temps trouve son écho dans la perspective adoptée par l'auteure. Constaté qu'elle choisit de préférence la troisième personne ne rendrait pas justice au style de Desbordes. Tout d'abord le récit balance entre le « il » ou « elle » prédominants et le « je ». La narratrice entre de plain-pied dans l'histoire généralement à travers des formules telles que « Je la vois, moi, assise... » (2004 : 18), « Je me la figure assise » (2004 : 18), « C'est ainsi que je la vois, assise... » (2004 : 70), « je vois, moi, qu'il l'emmène » (2004 : 137), « Je la vois marcher près de lui » (2004 : 145). Une considération s'impose : par la répétition de verbes de perception le récit est une fois de plus muté en image, le temps se trouve donc figé, immobile. Nous avons cité l'importance des images comme source inspiratrice de son écriture. Pourtant, le procédé va au-delà dans le sens où il met en relief un parallélisme entre les créatures du roman –Paul et sa sœur– souvent livrés à la contemplation de leurs quelques photos et la narratrice et le lecteur, appelés à observer, eux aussi, ces tableaux de vie. En

⁵ « Et quand dix ans plus tard tout finirait de cette histoire [l'histoire de Paul et la femme aux grands cheveux blonds], déjà elle serait, elle Camille, cette extravagante que plus personne ne comprenait » (Desbordes, 2004 : 58).

dernier lieu, les interventions de l'auteure contribuent à marquer la différence entre le premier et le deuxième chapitre : alors qu'au sein de la partie initiale elles ramènent à la photo connue de Camille en 1929, dans la deuxième elles présentent les événements comme le produit de l'imagination de Desbordes. C'est ainsi qu'on peut accorder à cette deuxième expérience le statut de rêve.

La continuelle bascule entre les différents angles d'approche permet qu'un même épisode soit envisagé depuis l'optique de la protagoniste, de son frère et de la romancière. Cette modulation de l'omniscience comporte de continuelles anachronies d'une portée et amplitude différentes (Genette, 1993 : 79-89) servant à désigner la pensée d'un personnage usé par le temps. A ce procédé se joint une stratégie fondamentale dans l'écriture de Desbordes : la répétition. L'auteure redit le contenu et souvent dans son élan de dépurer le langage, de travailler avec un vocabulaire très limité⁶, elle arrive à utiliser des mots identiques.

Le choix de concentration sémantique contribue à renforcer le dépouillement du personnage central, réduit à la merci du temps.

Ce refus de communiquer, cette impossibilité de dater va de pair avec la difficulté de nommer sous-jacente le long de tout le récit, qui se manifeste dans les différents registres du discours : de la part de la romancière une retenue lorsqu'elle se rapporte aux traits fondamentaux de Camille, la femme et l'artiste, puisque, comme elle avoue ailleurs « Il y aurait des choses, en somme, à ne pas dire. A laisser entendre, à laisser voir tout au plus » (Masson, 2001 : 31). L'intimité de Camille n'est décrite qu'à l'aide d'une circonlocution, d'une périphrase⁷; quant à sa folie, elle nous est suggérée d'une façon biaisée par cette présence obsessionnelle : des chevaux qui arrivent et des voix qu'elle entend, impression visuelle et sonore contribuant aussi à enchaîner des scènes. De la même manière les pièces de la sculptrice sont magistralement exhibées dans le texte sans que leur nom ne soit jamais prononcé.

En conclusion, l'indicible, de même que l'endurance, se dessinent comme les deux seuls biais par lesquels les blessures d'antan s'ébahissent. Le passé faisant irruption dans le présent ne parvient plus à briser la protagoniste, car à ce point elle pourrait prendre les termes utilisés par cet autre homonyme célèbre, le Faulkner d'*Un été de glycine* :

⁶ Par exemple: « Car il y eut ce jour [...] où il l'emmena voir la mer » (2004 : 136), « Il n'en dit pas plus cette fois, et ne parle ni d'elle qu'il retrouve, ni de la mer, plus loin, où il l'emmène. / De ce jour-là il ne dit rien que ce qu'au 5 août,... » (2004 : 137) ; « Il ne dit rien d'autre, mais il ne peut que l'emmener, je vois, moi, qu'il l'emmène » (2004 : 137).

⁷ Elle nous parle de « cette chose-là, ce sentiment » (2004 : 49), de « cette chose-là qu'elle leur donnait à voir » (2004 : 57) pour évoquer l'amour passionnel entre la jeune femme et Rodin.

Et il avait fallu qu'une voix, unique et comme venant d'outre-tombe, lasse elle aussi et pleine d'une sourde et violente tristesse, racontant tout cela me parlât du temps comme personne jamais ne m'en avait parlé, le temps qui ne pouvait s'arrêter, qui ne s'arrêtait jamais, comme les grands fleuves fous qui emportaient tout sur leur passage, si bien qu'un jour tout était perdu, oui, tout était perdu (Desbordes, 2005 : 17).

Comme chez le romancier américain, le désordre temporel dans la prose de Desbordes joue un rôle bien précis : il contribue à créer le sentiment que la pesanteur du récit ne découle pas de l'écriture mais de l'essence des événements racontés. Roman de la destinée, on pourrait, de cet angle, lui attribuer les termes de Bachelard : « le souvenir de la durée est parmi les souvenirs les moins durables. On se souvient d'avoir été, on ne se souvient pas d'avoir duré » (1992 : 34).

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, G. (1992) : *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock.

DESBORDES, M. (2004) : *La robe bleue*, Lagrasse, Verdier.

—. (2005) : *Un été de glycine*, Lagrasse, Verdier.

—. (2008) : *Les Petites Terres*, Lagrasse, Verdier.

GENETTE, G. (1993) : *Figures III*, Paris, Seuil.

GRIVEL, Ch. (1973) : *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton.

HARANG, J.-B. (1999) : « La servante Tassine. Une histoire tissée de silence entre une servante et un maître italien du grand siècle: *La Demande* de Michèle Desbordes », *Libération*, 11 février, 30-32.

LIÉNARD, M. (2006) : « Faulkner et le grand fleuve », *Études* 2006/3, tome 404 360-372.

MASSON, Y. et al. (2001) : *A propos de Michèle Desbordes, Le préau des collines*, 5 [Volume spécial consacré à l'écrivaine].

POUILLON, J. (1970) : *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.